PRZEGLĄD MUZYCZNY

WARSZAWA, 15 września 1912 r.

ZESZYT 18 (95).

ROK V.

15 września 1912 r. № 18 (95).



Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

Muzyka jako wyraz.

(Musik als Ausdruck).

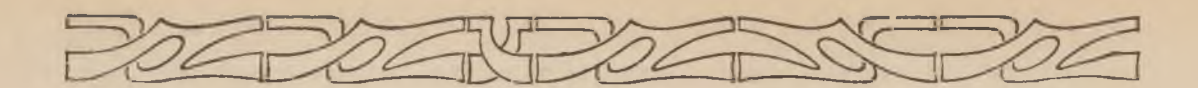
Przekładu dokonali: Dr Adolf Chybinski i Dr Józef W. Reiss.

(Ciąg dalszy).

Wiele faktów wskazuje na to, że istotnie zrozumienie stanów wzruszeniowych, w tej drodze przeniesionych na drugie osoby, jest bezpośrednie i podobnie powstaje jak przy innych odruchach wyrazu. Pewne zjawiska głosowe, będące wyrazem uczucia, są u różnych ludów identyczne i bezpośrednio zrozumiałe. Wysiłek śpiewaka lub mówcy przy wydobyciu tonów lub głosów wywoła u słuchacza niemiłe uczucie dławienia w krtani... Istnieje także impuls do wydobycia tych samych głosów. — Ludzie ulegający łatwo emocji śpiewają mimowoli melodję, którą równocześnie słyszą u drugich. Stąd można przypuścić, że przez bezpośrednie uświadomienie sobie fizjologicznego procesu towarzyszącego wywołaniu głosu, który słyszymy, dochodzimy do zrozumienia stanu podniet, wpływającego na ruch mięśni... Najmniejsza podnieta może być wystarczająca dla zrozumienia stanu, który odpowiada zamierzonemu poruszeniu.

Jeśli przyjmiemy, że oddziaływanie śpiewanego tonu jest zależne od ruchu mięśni, wywołującego ton, to dojdziemy do przekonania, że dla tego oddziaływania posiada znaczenie nietylko absolutna ale również i względna wysokość tonu. Zależnie od różnego średniego tonu głosu, t.j. tego tonu, który powstaje najłatwiej i bez silniejszej podniety, wymaga jeden i ten sam ton większego lub mniejszego natężenia. Czynność mięśni wywołująca jeden i ten sam ton jest w różnych krtaniach różna. Ton łatwy dla tenora sprawi basowi wielką trudność, gdyż impuls do wywołania tego samego tonu jest u niego inny. Nie możemy jednak zapomnieć, że nie mamy jeszcze do czynienia ze śpiewakami, wydobywającymi tony i ich szeregi bez konieczności istnienia podniety wewnętrznej. Ich czynność jest inna niż u ludzi pierwotnych, którzy wydają ton wskutek stanów podniety i ich bezpośredniego oddziaływania. Czynność mięśni powodująca wysiłek przy wydobyciu tonu, nie jest identyczna z czynnością mięśni, wywołaną przez stan podniety i prowadzącą do wytworzenia tonu.

Rezultatem, który nas zajmuje, jest zatem ton nie w swej absolutnej wysokości, lecz w swej odległości od tonu średniego, a więc zależny od miary natężenia i osłabienia przy wydobyciu go. Szczególnie barwa dźwiękowa jest świadectwem jego stosunku do tonu średniego. Inaczej brzmi jeden i ten sam ton w głosie basowym, inaczej w tenorze, alcie lub sopranie. Z wrażenia względnej wysokości tonu jednak-



że nie możemy już dziś zdać sobie dokładnej sprawy. Wyszkolenie ludzkiej krtani doprowadziło do wyzbycia tonu z jego charakterystycznych własności przez coraz większe wyrównywanie i wygładzanie. Z drugiej zaś strony odwrócono uwagę ucha od właściwości tonu jako krtaniowego środka wyrazu przez wyjaśnienie tonu, zwłaszcza przez łączenie go z instrumentami; zwrócono zaś tę uwagę na właściwości absolutne i od powyższych warunków niezależne. Te właściwości są tak bardzo wielkie, ich fizjologiczne oddziaływanie tak potężne i wszechstronne, że w sposób zupełnie zrozumiały usunęły się owe pierwotne wrażenia na dalszy plan, a nawet popadły zwolna w zapomnienie. Mimo to nie straciły i dziś swego znaczenia. Mogą tony śpiewaka być wyrównane całkowicie, a jednak i niewyszkolone ucho łatwo rozpozna położenie jego głosu i właściwy mu ton średni. Tonacja, w której pieśń jest śpiewana, nie jest obojętną dla wrażenia. Jeśli ma być śpiewaną przez inny głos, to musi być odpowiednio przetransponowaną. Wrażenie jednakowe osiągniemy wtedy, gdy transpozycja zachowa normalny stosunek utworu do średniego tonu śpiewaka. Słowa Lohengrina: „Nie sollst du mich befragen“ wywierają inne wrażenie w a-moll niż w sąsiedniem as-moll.

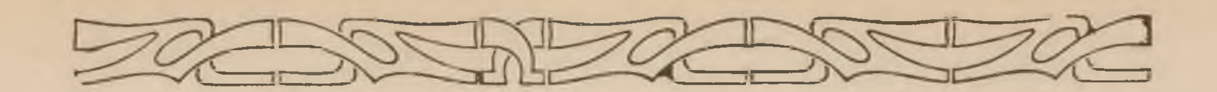
Dotąd była mowa tylko o działaniu tonów bez względu na ich wzajemny związek. O ile możnaby mieć wątpliwości co do przypuszczenia, że pojedyncze tony w wielu momentach mających wpływ na ich powstanie i jakość mogą być uznane za czynniki, które w słuchaczu wzbudziły stan analogiczny ze słowem towarzyszącem ich powstaniu—o tyle wątpliwości zmniejszają się wobec szeregu dźwięków. Nie należy zapominać, że równoczesne oddziaływanie także innych środków wyrazu przychodzi z pomocą jasności wewnętrznego zrozumienia. Weźmy na uwagę szereg tonów, a znajdziemy wielokrotne środki służące do wyrażenia stanu podniety; tu należy miara trwania tonu, możliwe wzmacnianie i osłabianie jego siły, rozdzielenie tonów według długości i krótkości trwania, długość i pewna nierówność oddechu, szybkość przeciętnego ruchu, będąca podstawą całej czynności i znajdująca swą normę w ruchu serca, dalej wznoszenie się i zniżanie tonu i mająca z tem związek czynność mięśni, która zawsze z większą precyzją i niedwuznacznością wskazuje na pewne przyczyny podniet.

Musimy zastrzedz się przed przypuszczeniem, iż w dotychczasowych wywodach dotknęliśmy spraw sztuki. Tony, o których dotąd mowa, nie zajmują większego stanowiska wobec sztuki, niż owe mimiczne giesty, przedstawiające się jako bezpośredni wyraz wzruszeń. Poznaliśmy tylko aparat zdolniejszy do różniczkowania wyrazu, niż to widzimy u zwierząt; usiłowaliśmy wykazać, że jego działanie znajduje szczególne zrozumienie; przekonaliśmy się wreszcie, że w zastosowaniu tego aparatu znajdują się wszystkie momenty, które w wyższej i wysubtelnionej doskonałości znajdziemy później w sztuce. To wszystko nie łudzi nas bynajmniej, iż jesteśmy jeszcze daleko od tego, co podziwiamy jako istotę sztuki.

II.

Doszliśmy do wyniku, że ruchy będące środkiem wyrazu znajdują u drugich bezpośrednie zrozumienie, jakby one przedstawiały się w formie własnych przeżyć i doznań. W tym wzajemnym stosunku będziemy musieli znaleźć formy wyrazu, jeśli chcemy wyjaśnić, iż są one zdolne do dalszego rozwoju. *Przesłanką tych wzajemnych stosunków jest istnienie potrzeby zwrócenia uwagi na objawy wyrazu u drugich.* Zbadanie natury tego popędu będzie najbliższem zadaniem naszych wywodów.

(C. d. n.)



Dr ADOLF CHYBIŃSKI.

Karol Szymanowski.

Czytając przed kilku laty Wybór Pism Hansa von Bülowa*), natrafiałem niejednokrotnie na zdania, brzmiące na pozór jak kapryśny *bon mot*, lub sprawiający zakłopotanie paradoks, do czego gienjalny kapelmistrz i największy z krytyków (produktywnych) był skłonny.

Studjum arcydzieł muzyki i ich historyczny nexus causalis odsłaniał mi zwolna niejedno paradoksalne zdanie Bülowa, które wkrótce przestawało być paradoksem— co więcej dało się ono przenieść jako analogja na różne dziedziny muzyki. Do takich zdań należy następujące: „Do pokonania trudności ostatnich wielkich pięciu sonat Beethovena nie wystarczy żadną miarą nawet najgorliwsze studjum współczesnych dzieł etiudowych; jak najdokładniejsze zaznajomienie się—także swych palców— z fortepjanowym stylem nowszych mistrzów: Chopina, Schumana i Liszta jest do tego niezbędne. Wspomniałem o Beethovenie: a cóż dopiero należałoby powiedzieć o J. S. Bachu".

A więc przez Chopina, Schumana, Liszta (dodajmy ze względu na współczesne tendencje: i Bacha) do Beethovena! A później: przez Beethovena do siebie samego!.. Możliwość tego recyprokalnego postępu wytłumaczyła mi twórczość *Karola Szymanowskiego*. Wierzyłem w nią już przedtem, poznawszy dzieła i rozwój twórczości M. Regera, którego uważam za ducha pokrewnego Szymanowskiemu. Od tego porównania pragnąłbym rozpocząć nakreślenie szkicu syntetycznego o gienezie twórczości Szymanowskiego.

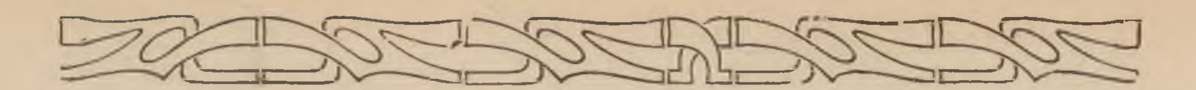
Gdy Reger pojawił się na firmamencie muzyki niemieckiej, uznano go za reakcjonistę w stosunku do Ryszarda Straussa, a to z tego powodu, że formy, któremi Reger posługuje się, są dalszym ciągiem kierunku klasycznego i, co za tem idzie, Brahmsa. Strauss dał muzyce najwspanialsze poematy symfoniczne, będące niejako tryumfem muzyki programowej i wolnej formy, jako antytezy form klasycznych. Zdawało się, że kierunek, zwany klasycznym, umarł wraz z Brahmsem; kilku bowiem małym talentem i niezbyt szerokim horyzontem myśli obdarzonych epigonów nie zasługiwało na to, aby ich uznać za cośkolwiek znaczących.

Wkrótce jednak kierunek Straussa zaczął przechodzić fazę rozkładu, literackość w muzyce brała górę, programowość à tout prix zaczęła wydawać płody dziwaczne, nieżyjące własnem życiem, lecz odpadkami ze stołu Straussa. Reger szedł odrazu drogą tradycji klasycznych i udowodnił, że sonatowa forma i warjacje (nieprogramowe) mają zupełną żywotność i nieprzejrzaną przed sobą przyszłość, o ile twórca posiada tyle twórczego gienjuszu, że przejmując i modyfikując dawne formy, napełni te ostatnie nową i indywidualną treścią, nowymi i indywidualnymi posługując się środkami. Wszystko to posiadał Reger. I wkrótce wywołał istotną reakcję, której ulegli nawet najzagorzalsi zwolennicy Straussa.

Gdy Młoda Polska w muzyce (Fitelberg, Karłowicz, Różycki, Szymanowski) wystąpiła z większością swych dzieł, zdawało się, że poemat symfoniczny, jako forma, będąca ostatnim wyrazem symfonicznych tendencji, pozostanie niejako oficjalną formą. Pozostali przy niej dotąd tylko ś. p. M. Karłowicz i Ludomir Różycki. Z dzieł ich jest kilka zasługujących, dzięki swej wartości, zupełnie na uznanie ich za typowe przykłady poematu symfonicznego: np. „Trzy odwieczne pieśni" i „Stanisław i Anna Oświecimowie" M. Karłowicza i „Anhelli" L. Różyckiego. Zrazu i Fitelberg szedł tymi torami, jak tego dowodzi „Pieśń o sokole" (mimo I symfonji). Lecz już w II

---

*) Ausgewählte Schriften. Lipsk 1896.

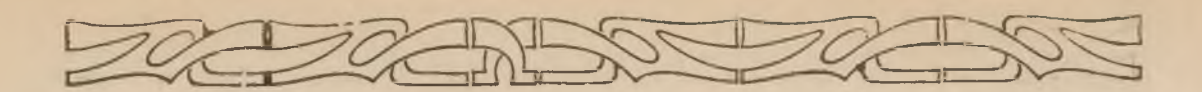


symfonji zajmuje kompozytora problemat formy. Szymanowski od początku szedł drogą muzyka absolutnego. Nie wynika z tego, aby nie uznawał programowości; owszem, poezja dawała mu, o ile mogę przypuścić i w II sonacie i w II symfonji (a więc w ostatnich dziełach) twórczą podnietę, ale muzyka jego jest bardziej „absolutnie-muzyczną", niż innych kompozytorów tej samej gieneracji. Szymanowski pozostał przy swoich przekonaniach, t. j. trwa przy idei koordynowania (i modyfikowania) dawnych form klasycznych z nowożytnemi dążeniami w zakresie środków muzycznych. Już to samo musiało go zbliżyć do najdoskonalszego typu sonatowego, jakim są ostatnie sonaty i kwartety Beethovena—typu niemożliwego do dalszego rozwijania, o ile nie ma nastąpić zupełne rozbicie cyklicznej formy sonatowej, co już uczynili Chopin i Schumann, przedewszystkiem zaś Liszt. Od Liszta wywodzi się szereg jednoczęściowych sonat *) t. j. tych, w których poszczególne części sonaty są połączone w nierozerwalną całość. Po Liszcie zaczęto modyfikować i jeszcze bardziej skracać jednoczęściową sonatę, a do czego doprowadziły te usiłowania, przekonywamy się z pięciu „sonat" Skrjabina, których nie podobna nazwać sonatami (co nie wpływa na ich istotną wartość). Ostatecznie wśród tych perypetji forma sonatowa rozpłynęłaby się w fantazji... Reger (nie mówiąc już o Brahmsie) obalił to przekonanie, nie potrzebując doprowadzać go do absurdu. Mocą swego talentu godnym Regera partnerem stał się Karol Szymanowski w ostatnich dwuch gienjalnych dziełach. Odpowiednią do reformy częścią sonaty była część II, III i IV (andante, scherzo, finale); zespolenia ich w jedną całość dokonał już Beethoven. Część I pozostawiono zazwyczaj bez zasadniczych zmian, gdyż ona właśnie decydowała o tem, czy jakieś dzieło ma sonatową formę, czy też nie. Dla całości sonaty jest część I tem, czem ekspozycja dla fugi. Mimo to i gienjalni twórcy, np. Cezar Franck, Brahms, Reger i inni, nie wahali się pozostać przy cyklicznej formie, udowadniając jej racjonalności i żywotności. Ale typem doprowadzonej do ostatnich granic swobody sonaty są ostatnie dzieła Beethovena, jako utwory w tym rodzaju najdoskonalsze i od najgienjalniejszego z muzycznych twórców pochodzące. Tu nawiązuje swe ostatnie kompozycje K. Szymanowski— ten Szymanowski, dojrzały i męski, a przytem władający całym arsenałem wiedzy muzycznej, stojący ponad tymi, którzy umieją dużo, lecz niedokładnie, i ponad innymi, umiejącymi niewiele, ale gruntownie. W każdym takcie jego ostatnich dzieł przemawia do nas *mistrz*, od czasów Chopina jeden jedyny mistrz, któremu ubliżyłoby się, gdyby nawet w najlepszej myśli zastosowano słowa Wagnera ze „Śpiewaków-mistrzów norymberskich":

„Denn wer als Meister war geboren,
Der hat unter Meistern den schlimmsten Stand".

Szymanowski ma tę wiedzę, której jeszcze podręczniki teoretyczne nie zanotowały, a więc tę, którą posiadają tylko najwybitniejsze umysły muzyczne każdej epoki. Zwykle bywa ich niewiele... Nie jest to wiedza nabyta — czegoż bowiem mógł się nauczyć od swych nauczycieli? Taką wiedzę przynosi się z sobą na świat, nauka zaś może tylko wskazać mu drogi do uporządkowania materjału. Rzecz inna, że jest to szczególna konstrukcja umysłu, szczególny talent, który u Szymanowskiego nosi piętno absolutnie polifonicznego myślenia muzycznego, horyzontalnego konstruowania swych myśli, a więc i formy; jedno z drugim bowiem łączy się nierozerwalnie. Niewątpliwie Bach nie pozostał bez wpływu na jego myślowy system; dzieła Bacha obok Beethovena i Chopina (później zaś Wagnera) tworzyły wychowawczą atmosferę za najmłodszych lat Szymanowskiego. Z taką zżyty muzyką był zupełnie zabezpieczony od wpływów połowicznych lub chwilowych „wielkości", a przedewszystkiem od szkodliwego wpływu operowej muzyki, która do dnia dzisiejszego nie przestała źle oddziaływać nawet na wybitne talenty. Zarazem powaga myślenia zdołała go przy tym szybkim locie ku „muzyce przyszłości" (nie mam tu Wagnera na myśli) i ku zdobywaniu nowych wartości w dziedzinie „niemożliwych" możliwości muzycznych uchronić od rzucenia się w objęcia rożnych „dernier cri", będących zawsze li tylko spotęgowaniem manjery, a więc dowodem słabych podstaw twórczych, stylistycznych

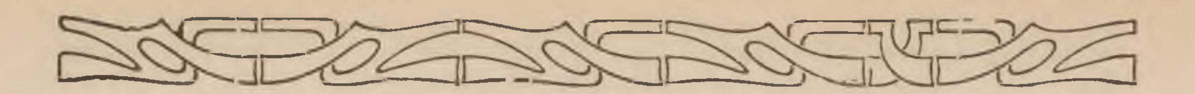
*) Lecz i u Beethovena zachodzą jednoczęściowe formy sonatowe (por. np. kwartet cis-moll, N. 14, op. 131).



jednostronności, wysuwaniem szczegółów drugorzędnych na plan pierwszy, czyli, mówiąc po prostu—małych horyzontów myśli. Już też do Szymanowskiego nie można przyczepić żadnego „izmu", nawet w tym razie, gdy zauważymy, że w drodze ku szukaniu własnego ideału zatrzymuje się przy jakiejś twórczej potężnej indywidualności (Brahms, Reger), potężnej, bo dla talentu tej miary nie istnieją półbogowie, za którymi ciągnie zazwyczaj szereg operetkowych w dziejach muzyki postaci.

A więc: od Chopina do Beethovena! Ten sam Bülow wyraził się w jednem ze swoich pism, że „styl Chopina ma wszelkie warunki dalszej ewolucji". Już pierwsze dzieła Szymanowskiego stwierdzają głęboki sens tego aksjomatu. Ale nietylko o Szymanowskim można to powiedzieć. Ile silnych indywidualności rozwijało się pod wpływem Chopina, tyle istniało i istnieje sposobów rozwiązania przyszłości problemu chopinowskiego. U jednych wpływ ten będzie sporadycznym (np. u C. Francka lub J. Brahmsa) i ograniczy się do dalekich reminiscencji. U drugich ograniczy się do form lub zniweczy indywidualność, pomimo, że ujmie ją silny talent (np. młodorosyjscy kompozytorowie z Rachmaninowem i Skrjabinem na czele). Wysubtelnią się środki harmoniczne, rozwinie się styl i technika fortepjanowa, w gruncie rzeczy jednak niedługo powstanie manjera lub rozkład, gdy tylko pewne formuły, bądź techniczne, bądź harmoniczne (a także konstrukcyjne) osiągną tę granicę, poza którą nie dozwoli wyjść kompozytorowi zasklepienie się w indywidualnych drobiazgach, częstokroć z trudem i spekulacją zdobytych. A ta manjera stylistyczna idzie zazwyczaj ręka w rękę z manjerą i schematycznością techniczną i wkońcu dowiedzie, że intelektualną stronę pewnego talentu paraliżuje niedokrewność techniczna, właśnie do manjery prowadząca. Trzeciem rozwiązaniem problematu chopinowskiego jest zmodyfikowanie tegoż stylu przez ujęcie go w formy polifoniczne. Tą drogą poszedł Szymanowski odrazu w swych pierwszych kompozycjach fortepjanowych *(Preludja* i *Etiudy),* przewyższających wszystko, co u *nas* od czasów Chopina w zakresie fortepjanowej muzyki napisano, a utrzymujących się w szeregu najlepszych w tym rodzaju kompozycji współczesnych. Mało istnieje utworów pierwszych (opus 1), któreby w muzykalnym i krytycznym słuchaczu wzbudziły niezłomną nadzieję, że dzieła następne będą niepospolitej wartości. Do tych niewielu wyjątków należą właśnie preludja i etiudy Szymanowskiego.

Chopin był ich ojcem co do formy — to nie ulega wątpliwości, ale Chopin spolifonizowany przez studja nad Bachem i Brahmsem, harmonicznie zaś zmodyfikowany może przez młodorosyjskich kompozytorów, a jednak więcej podobny do systemu harmonicznego M. Regera, którego *wówczas* Szymanowski znać nie mógł. Ten polifoniczny charakter przynosi czasem dla pjanisty niespodzianki, gdyż obok bardzo fortepjanowo pomyślanych ustępów zachodzą szczegóły, mniej dogodne „dla palców", a jednak muzycznie bardzo wartościowe, świadczące o tem, że kompozytora więcej obchodzą zagadnienia kontrapunktyczne, niż wszystko inne, powiedziałbym nawet: niż forma. Głosy ożywia, nadaje im ruch, indywidualizuje je, często może dość podobnie co do rytmiki, lecz jakże zajmująco co do harmonji! Widać wszędzie mocowanie się z sobą samym — lecz nie z materjałem. Niekiedy powstają dzieła o niezmiernie szczęśliwej koncepcji, np. etiuda b-moll, ciesząca się już dziś wielką popularnością. Ale naogół środki techniczno-instrumentalne i techniczno-kompozycyjne jeszcze nie zawarły z sobą zgody. Tu interesuje kompozytora szczegół fortepjanowy—tam zaś polifoniczny lub formalny. Ale zewsząd przebija się ogromny talent, którego zaletą jest, co widzimy odrazu w pierwszych dziełach, szlachetność wielkiej inwencji, wytworność i ekskluzywność kultury artystycznej, wyznaczenie sobie wielkich ideałów, unikanie efekciarstwa i łatwego powodzenia i — co za tem idzie—sięganie w głębię duszy, nie zaś ślizganie się po powierzchni tanich sentymentów. Bo kompromisów nie zawierał Szymanowski nigdy i z niczem. Nie wykonawcą czynników życia i dążeń muzycznych teraźniejszości być zapragnął, lecz prawodawcą, patrzącym w przyszłość, a mającym poza sobą—wszelkie warunki ku temu. Rozwój ma jednak swoje prawa i konieczności i nikt, prócz niewielu jednostek, nie może im przeciwstawiać choćby swej największej energji myślowej. I ta ostatnia jest u Szymanowskiego — rzec można — odwrotną stroną talentu, gdyż osiągnięcie dojrzałości nastąpiło u niego wcześniej, niż u wielu innych. Jedynie o ś. p. Karłowiczu



można toż samo powiedzieć *). Nim do niej Szymanowski doszedł, wydał szereg kompozycji fortepjanowych, których cechą jest, że wszystkie środki i myśli twórcze osiągają równowagę. Dzieła te — to emanacja umysłu dojrzałego, który ufa swemu talentowi i wiedzy, aby módz nawet w procesie rozwojowym tworzyć ten rodzaj kompozycji, o jakim zwykliśmy się wyrażać: „dzieło skończone.“ Tu należą warjacje op. 3 (b-moll) i op. 10 (h-moll), nadto sonata fortepjanowa c-moll (nagrodzona na konkursie im. Chopina) i fantazja, poczet pieśni **), uwertura i sonata skrzypcowa. Jeszcze wpływy obce nie ustąpiły, jak nie ustępują nigdy u największych talentów, szukających własnych dróg. Chopin, Brahms, Wagner, Liszt, Strauss, Skrjabin i Reger występują tu w pewnych małych zwrotach, ale nigdy jako reminiscencja, gdyż intensywna twórcza potencja nie odmawia Szymanowskiemu nigdy swej pomocy. Jest to raczej objaw studjów, raczej chęć ogarnięcia tego, czego się można od tych twórców nauczyć, aby na silnej podstawie i zrozumieniu ich dążności pójść jeszcze dalej tak w opracowaniu polifonicznem, jak i formie.

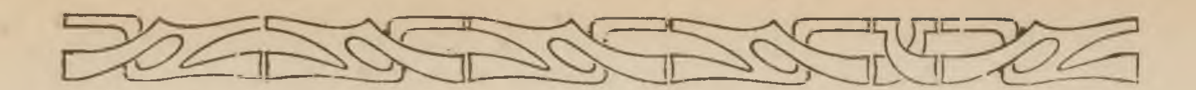
Tyle mocy talentu z Bożej łaski widzimy w tych pierwszorzędnie wartościowych kompozycjach, iż możemy już na ich podstawie przewidzieć, że następne dzieła staną na wyżynie pierwszorzędnych dzieł współczesnej muzyki. W nich wszystkich uderza potęgowanie środków, rozwój na każdej drodze, lecz zarazem jeden rys zasadniczy: szukanie własnej formy nie w tem znaczeniu, jakie przyznać należy swobodnym formom poematu symfonicznego lub fantazji, lecz w znaczeniu modyfikacji form ścisłych, które dzisiejszemu duchowi odpowiedzą, nie obalając tego, co najwięksi mistrze dać mogli. Chodziło tu w pierwszym rzędzie o sonatę. Że jej klasyczny schemat opanował Szymanowski zupełnie, to widzimy w I sonacie fortepjanowej, I skrzypcowej i II symfonji. Ale już i tu spostrzegamy niezadawalanie się tem, co tradycja, poparta gienjalnemi dziełami dawniejszych i nowszych klasyków, dać mogła w spadku dzisiejszemu pokoleniu. Nic łatwiejszego nie było dla Szymanowskiego, jak przejąć jedną z form sonaty dzisiejszej lub dawniejszej.

Sięgnął do źródła, z którego wyszedł cały ruch XIX stulecia na tem polu, źródła, jednych krzepiącego, drugich ośmielającego—do Beethovena, i to do „ostatniego Beethovena“, olbrzymiego giganta, naginającego formę sonaty do swych tytanicznych zapasów ducha. Tam znalazł nietylko kryniczny zdrój prawdy i podniety. Co mogła sonata po-beethovenowska dać, znajdziemy już w pięciu ostatnich sonatach Beethovena. Ten beethovenowski ideał był dla Szymanowskiego jeszcze z innych względów dogodny. Wiadomo, że nasz gienjalny twórca odznaczał się szczególnem zamiłowaniem do form ścisłych, przedewszystkiem do fugi, a nadto do warjacji, których dowodem są jego analogiczne dzieła, bedące w swym rodzaju największymi przedstawicielami tego gatunku twórczości w Polsce od czasów Chopina. Obydwa gatunki grają w ostatnich dziełach Beethovena rolę dominującą. Miał Szymanowski, jako suweren swych twórczych zasobów i zdolności, prawo do rozporządzania dyspozycją swego dzieła. Stąd wyniknęła następująca forma, wspólna dwum dziełom naszego mistrza, II sonacie i II symfonji: część pierwsza jest tradycyjną koncepcją sonatową. zmodyfikowaną w duchu tych zmian, które dla dalszego rozwoju nie miały już dostatecznej racji bytu lub uzasadnienia; część druga zaś jest szeregiem warjacji, zakończonych fugą i zastępujących zwykłe części, t. j. andante, allegro (względnie scherzo lub menuet) i finał. Fuga tworzy rekapitulację tematyczną całego dzieła i jego zakończenie formalne. Czy do tej formy zachęcił Szymanowskiego także M. Reger, trudno mi rozstrzygnąć. Styl przemawiałby za tem przypuszczeniem, ale zważmy, iż nie od znajomości z dziełami tego pokrewnego duchem mistrza datuje się skłonność Szymanowskiego do użytkowania ścisłych form polifonicznych w dziełach cyklicznych, do których należy sonata. Warjacje „Hillerowskie“ Regera były może zachętą, ale nie pierwszą podnietą.

I tak otrzymaliśmy polskie kompozycje, które mierzą się oko w oko z najświetniejszymi utworami współczesnymi, powiedziałbym nawet, że dają możność przypuszczenia, iż następne kompozycje Szymanowskiego będą nietylko zadokumen-

---

*) Jest to jedna przywilej niewielu wielkich talentów.
**) O pieśniach Szymanowskiego pisałem poprzednio wyczerpująco.



towaniem słów dra Waltera Niemana, że „Polska stoi na szczycie kultury muzycznej“, ale wspaniałą konsekwencją: „Polska przoduje dzisiejszej muzyce“, bo posiadając Szymanowskiego, posiada talent wielkości Regera, Straussa, Debussy'ego, Skrjabina— talent koryfeuszowski.

Szymanowski nie mógł, rzecz jasna, nie wyjść ze stosunków ciasnych, ani też stosować się do tych przekonań i tej skali muzycznych wyobrażeń, jakie u nas panują. Wiele poświęcił na rzecz swej przyszłości, zarzucając niejedną cechę, stanowiącą o t. zw. polskości w muzyce, ale jego wyniosłość i dostojność myśli, kult indywidualności i zarzucanie kompromisów sprawiły, że Polska, posiadając gienjalny talent muzyczny, przemawiający jak Chopin językiem zrozumiałym dla wszystkich ludzi kulturalnych, znowu odzyska ten walor, jaki dał jej Chopin. Dla wielu u nas Szymanowski nie jest „polskim“, ale powód tego leży w tem, że jego indywidualny styl jest silniejszy, niż przynależność do pewnego terytorjum, na którem dotąd niema się pojęcia, co to jest polskość w muzyce.

Polska wydała Szymanowskiego, ale, jeśli nie można powiedzieć, że jego muzyka jest niemiecką lub francuską, to w każdym razie trzeba to uznać, że ona mieści się w tych sferach, w których przebywają prawodawcy muzyki, mający czy wcześniej czy później wpływ na jej losy.

Dr JÓZEF WŁADYSŁAW REISS.

J. J. Rousseau jako muzyk.*)

(Dokończenie).

Zarzewie walki rzucił z rozmachem djalektycznej ciętości pierwszy Grimm w satyrze „Petit prophéte de Boehmisch-broda“, wróżąc w tonie humorystyczno-biblijnym blizki upadek estetycznego smaku, jeżeli skostniała opera francuska nie otrząśnie się z pleśni zwyrodniałej tradycji i nie pójdzie torem, wskazanym przez Włochów, lecz z siłą druzgocących argumentów wystąpił w szranki polemiki dopiero Rousseau w liście: „A. M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale“ **), a następnie w r. 1753 w sławnym liście o muzyce francuskiej—Lettre sur la musique française—będącym apoteozą muzyki włoskiej i zawierającym teoretyczne sformułowanie zasad, których wykładnikiem była opera Rousseau'a „Le devin du village“. Podstawy estetycznych wywodów rozwiniętych w „Liście o muzyce francuskiej“ wiążą się z ogólną doktryną Rousseau'a jako bezwzględnego wroga sztuczności i nienaturalności, jak z ogólnym nastrojem epoki, wpatrzonej z uwielbieniem w idealny obraz pierwotnej natury.

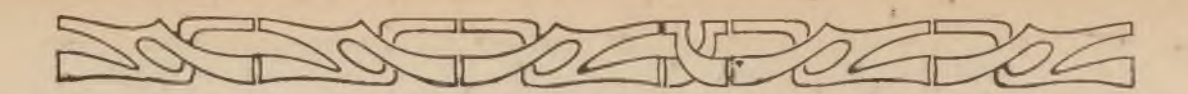
Wiek XVIII odsłonił duchowi ludzkiemu nowe światy piękna i stworzył nowe kręgi uczuciowe: obudził się kult dla natury; serca i umysły owionęła idealna atmosfera rozmarzenia i tęsknoty za rajem utraconego szczęścia. Angielskie Robinsonady, Hallera „Alpy“, Thompsona „Pory roku“, wkońcu „Nowa Heloiza“ Rousseau'a, kreśląc przecudne obrazy przyrody i stwarzając ułudne mary wyidealizowanego życia, podsycały owo obłędne pragnienie „powrotu do natury“. Z tej sfery uczucia i niezniszczalnej abstrakcji trysnęły źródła estetycznych poglądów Rousseau'a, wypłynął ton jego namiętnej walki, skierowanej przeciw zmurszałym stosunkom w dziedzinie muzycznej.

Podczas gdy dawniejsza estetyka francuska, pozostająca pod wszechwładzą klasycznej starożytności, uważała niewolniczą kopję natury za główny i najszczytniejszy cel sztuki, a w muzyce upatrywała zdolności do naśladowania uczuć, to Rousseau

---

* *Rydwan.* Zeszyt sierpniowy 1912. Kraków.

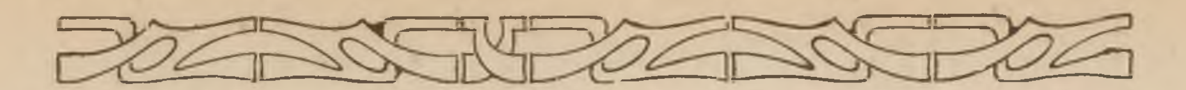
**) Opera A. Destouches'a.



przełamał kanon arystotelesowej estetyki i pierwszy wskazał na to, że muzyka odtwarza uczucia, a nie naśladuje ich, gdyż jest organizmem, pełnym życia, jest bezpośrednim odruchem duszy, głosem płomiennej i namiętnej mowy. Naturalnym wyrazem spotęgowanego uczucia jest **melodja**, absolutna jednogłosowość melodyjna— l'unité de melodie—istniejąca sama dla siebie bez względu na słowo i jego muzyczną strukturę; w melodji widzi Rousseau ideał estetyczny muzyki, przyznając jej wyższość nad **harmonją** (jako czynnikiem wtórnym), którą nazywa barbarzyńskim wynalazkiem ludów północnych (une invention gothique et barbare). W słynnym „Słowniku muzycznym“ (Dictionnaire de musique 1767) poświęca Rousseau tej sprawie szczególną uwagę (artyk. **Harmonie**), w zapale polemicznym popadając w teoretyczną jednostronność, której żywem zaprzeczeniem była — jego własna twórczość kompozytorska: „Le devin du village“ zawiera bowiem wyrafinowane harmonje o nadzwyczajnej subtelności brzmienia. Niechęć do wielogłosowej muzyki płynie u Rousseau'a z przekonania, że ucho nie zdoła pochwycić odrazu kilku melodyjnych linji, sztucznie ze sobą związanych i wywołujących chaos komplikacją zespolenia; pojęciom wielogłosowej kontrapunktyki sprzeciwia się — zdaniem jego — sama natura, która nie wydała innego akordu, jak tylko unison i nie stworzyła innej muzyki jak tylko melodję: ludy, które (jak np. Grecy) wykształciły u siebie melodyjny śpiew, nie znały harmonji ani wielogłosowości. Spełnienia ideału melodyjnego upatrywał Rousseau w operze włoskiej; w dążeniu za prawdą i szczerością wyrazu zwalczał deklamatorski patos opery Lully'ego i Rameau'a, stawiając jako niedościgły wzór śpiew włoski, kojarzący dzięki potoczystości i melodyjności języka, słowo i dźwięk w harmonijną jedność, podczas gdy — według jego przekonania — język francuski, pełen schematycznej regularności, a przedewszystkiem pozbawiony wszelkiej śpiewności (**peu chantant**) nie nadaje się do przetopienia muzycznego, stwarzając rozdźwięk między słowem a tonem.

Ten ostatni zarzut wywołał nieopisane rozgoryczenie i wrogie ataki ze strony partji narodowej, tropiącej w stanowisku Rousseau'a i jego stronników groźne niebezpieczeństwo dla muzyki francuskiej; na dworze królewskim radzono nawet, czy nie ukarać go za to zuchwalstwo bastyllą lub wygnaniem; gdy zaś Rousseau, jakby urągając przeciwnikom ogłosił w kilka tygodni później nowy list: „Lettre d'un symphoniste de l'Academie royale de musique à ses camerades de l'orchestre“, smagając obuchem szyderczej ironji nieudolność i opieszałość orkiestry operowej i obwiniając ją, że wskutek jej intryg Włosi musieli ustąpić z Paryża, wówczas członkowie orkiestry uknuli formalny spisek, by go zamordować; posypały się paszkwile i pamflety, odmawiające mu wszelkich zdolności kompozytorskich i zarzucające mu, że jego dzieło muzyczne poza tekstem poetyckim nie było jego duchową własnością, lecz obcym plagjatem. Z zarzutem tym spotkały się później i inne utwory muzyczne Rousseau'a, który dla odparcia oszczerczych uchybień skomponował sześć nowych arji dla swej pierwszej opery („Le devin“), nie mogąc jednak opozycji zmusić do milczenia.

Myśli zawarte w „Lettre sur la musique française“ jasnością poglądu i rozległością nowych horyzontów wyprzedziły o wiek cały współczesne im pokolenie: rzucone w jasnowidzeniu przełomowych zmian wsiąknęły w glebę twórczą jako żywotny posiew, by na miarę swej duchowej wyżyny kształtować życie muzyczne przyszłości. Przewodnia zasada Rousseau'a streszcza się w żądaniu, by opera, wyzwoliwszy się z kleszczów sztywnej i odpychającej pozy, sztucznej manjery, afektowanej deklamacji i pustego frazesu stała się dziełem sztuki, ożywionem tchnieniem dramatycznej prawdy, a unikała wszystkiego, coby paraliżowało naturalność i szczerość wyrazu lub tamowało tok dramatycznej akcji: dlatego występuje Rousseau przeciw tańcom baletowym w operze, umieszczonym wsród akcji scenicznej jedynie dla zewnętrznych efektów choreograficznych bez psychologicznego uzasadnienia i bez organicznego zestrojenia się z dramatycznym djalogiem w artystyczną jedność. Jedynie w wyjątkowych razach można użyć baletu np. jako czynnika dramatycznego, zamykającego wśród radosnego nastroju akcję sceniczną; tak właśnie uczynił Rousseau w swojem intermedjum „Le devin“. Równoczesny śpiew dwojga osób potępia Rousseau jako coś nienaturalnego i żąda, by w duecie głosy zmieniały się kolejno, tworząc djalog o nieprzerwanej linji melodyjnej; tylko w momentach ekstatycznego napięcia wzruszeniowego może duet muzyczny przeobrazić się w dwugłos uczucia (por.: miłosny duet Trystana i Izoldy: „O Wonne der Seele“ akt II. scena 2).



Poddając jak najostrzejszej krytyce wszystkie ujemne właściwości muzyki francuskiej, zwalcza Rousseau arję dawnej opery jako szczyt nienaturalności i nielogiczności, a za wzór stawia śpiew, wyrosły z ducha i wewnętrznej struktury poetyckiego słowa: śpiew ma płynąć nieprzerwaną wstęgą bez rozkawałkowania go na symetryczne, odmierzone cyrklem skrawki melodji, oparte o ustawiczne kadencjonowanie (por. Wagnera „unendliche Melodie"); kadencje stają się zabójcze dla dramatycznego wyrazu muzyki, stwarzając w melodji momenty spoczynku nie zawsze zgodne z interpunkcją poetyckiego tekstu i wypaczające tok myśli i nastrojowej treści. Z doniosłości uwagi Rousseau'a: „Cadences parfaites sont toujours la mort de l'expression" wysnuła konsekwencje dopiero muzyka nowoczesna. Dosadnych słów potępienia nie szczędzi Rousseau dla napiętnowania zakorzenionego w francuskiej operze komicznej nadużycia (pokutującego zresztą jeszcze w dzisiejszej operetce!), zestawiającego obok siebie śpiew i deklamację w ramach jednego i tego samego utworu: „parler et chanter alternativement... c'est énoncer successivement dans deux langues différentes ce qui rend toujours choquant et ridicule le passage de l'une à l'autre et qu'il est souverainement absurde qu'au moment où l'on se passionne on change de voix pour dire une chanson" *).

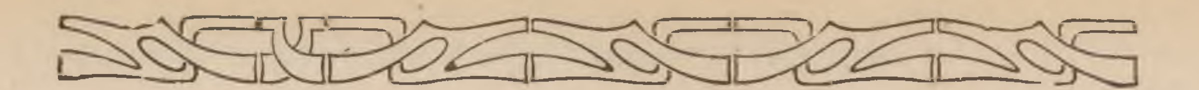
Przekonany o tem, że język francuski nie nadaje się do przelania go w dźwięk muzyczny czy to w śpiewie czy w recytatiwie, tęsknił Rousseau za nowym rodzajem dramatycznym, będącym wprawdzie zespoleniem poezji i muzyki, lecz w formie odmiennej, niż w dotychczasowej operze, polegającej na równoczesnem skojarzeniu słowa i dźwięku muzycznego w dramatyczny śpiew: poezja i muzyka nie miały łączyć się ze sobą, lecz po recytacji słowa odzywała się orkiestra, której przypada rola ilustracyjna („les paroles et la musique se font entendre succesivement"); muzyka wypełnia chwilę milczenia, nadaje gestykulacji działających osób, którą Rousseau uważał za jeden z najważniejszych czynników dramatycznego wyrazu („le silence de l'acteur dit alors plus que ses paroles"), wymowniejszą plastykę lub maluje nastrojowe tło dramatycznej akcji, by wyrazić dźwiękiem to, czego slowo wyrazić nie zdoła. Z tych założeń estetycznych wyrosła nowa forma dramatyczna, której krystalizacją jest monodramat Rousseau'a: Pygmalion **) (1770). Temat zaczerpnięty z „Metamorfoz" Owidego, mający za treść miłość cypryjskiego rzeźbiarza, Pygmaliona, do dzieła rąk własnych, posągu Galatei, który pod tchnieniem jego namiętnych uczuć przyobleka się w kształt życia, pogłębił i uduchowił Rousseau, przenosząc zmysłowy pierwiastek rozkoszy w sferę wzniosłej miłości artysty do swojej idei i czyniąc duszę Pygmaliona areną dramatu, uderzającego bogatą skalą nastrojowych tonów, dobytych z najgłębszych pokładów uczuciowości. Temat niezwykle „muzyczny" nęcić musiał swą siłą nastrojową kompozytora do przetopienia go w dźwiękową formę: Rousseau stworzył muzykę, której współcześni nie wahali się nazwać podniosłą (sublime), odznaczającą się prostotą i subtelnością harmoniczną, kolorystyką instrumentacji, rozmaitością dynamicznych odcieni i plastyką melodji, w której spoczywa uczuciowa treść duchowego wyrazu; toteż tem dziwniej uderza, że pierwsze przedstawienie „Pygmaliona" odbyło się w Lyonie z muzyką nie Rousseau'a, lecz niejakiego Coigneta, który nigdzie dostroić się nie umiał do wyżyn poetyckiej osnowy; trudno — zdaniem Dra Istla — o większą dysharmonję między muzyką a sytuacją dramatyczną.

„Pygmalion" zajmuje w rozwoju muzyczno-dramatycznym ważny etap historyczny jako pobudka i wzór nowej formy, nazwanej później melodramatem; lecz gdy Rousseau przyznawał w swej „scenie lirycznej" muzyce rolę czynnika nastrojowego, wspierającego uczuciowym wyrazem akcję dramatyczną w momentach milczenia, to kompozytorzy melodramatu w błędnem zrozumieniu jego tendencji zarzucili jego estetyczne zasady i stworzyli artystyczny bastard, w którym recytacja poetycka płynęła przy równoczesnym wtórze muzyki, wlokącej się jak cień za słowem. I „Pygmalion" nie uszedł losu poprzednich dzieł Rosseau'a: opozycja okrzyczała go i wyszydziła jako plagjat. Dopiero potomność wymierzyła Rousseau'owi sprawiedli-

---

*) Observations sur l'Alceste de M. Gluck.

**) Por.: Dr E. Istel: J. J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Scene: „Pygmalion" (Lipsk 1901).



wość i należycie oceniła żywotność i siłę jego doniosłego czynu. W walce z nikczemną zawiścią i w samotnym smutku beznadziejnych tęsknot znajdował Rousseau zawsze w muzyce kojącą osłodę cierpień; w trzy lata po śmierci wydane pieśni „Les consolations des misères de ma vie“ były bolesnym, końcowym akordem jego muzycznej twórczości.

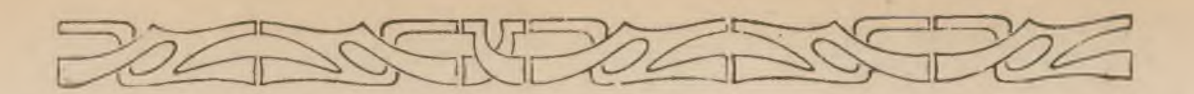
Juljusz Massenet.

W Paryżu dokonał żywota jeden z najbardziej płodnych i popularnych kompozytorów francuskich, Juljusz Massenet (ur. w r. 1842).

Młodość Masseneta upłynęła bynajmniej nie w otoczeniu muzycznem (ojciec jego był kowalem), nie zdradzał też Massenet żadnych wybitniejszych zdolności do muzyki, którą zaczął studjować od 6-go roku życia. Mając lat 10 wstąpił do konserwatorjum w Paryżu i był uczniem Thomasa (kompozycja) i Laurent'a (fortepjan). Z braku środków do życia Massenet grywał długi czas w kawiarniach, pobierając 2 franki i... szklankę piwa za wieczór. Tak trwało do r. 1863, to jest do czasu, kiedy celująco ukończył konserwatorjum i uzyskał najwyższe odznaczenie: „Nagrodę Rzymu“ (za kantatę), poczem — w myśl warunków nagrody — udał się na dalsze studja muzyczne do Włoch. Tam pracował bardzo pilnie i stworzył kilka dzieł, z których poemat symfoniczny „Pompeia“, ze względu na świeżość myśli i oryginalność, zwrócił na siebie uwagę świata muzycznego.

Chociaż Massenet napisał sporą liczbę pieśni (4 tomy) i utworów symfonicznych, sławę jednak zjednał sobie jako twórca oper. Wspomnieć należy najpierw o operze „Don César de Bazan“, napisanej w ciągu 3-ch tygodni. Pierwsze powodzenie przypadło w udziale dramatowi religijnemu „Marja Magdalena“ (wykonany był i w Filh. Warsz.); wszystkie następne dzieła były szeregiem tryumfów Masseneta. Jego opera „Król Lahory“ wystawiona na scenie Wielkiej Opery Paryskiej miała szumne powodzenie. Operę „Herodiadę“ przyjęła b. życzliwie publiczność medjolańska, a potem brukselska; w Medjolanie bowiem a następnie w Brukselli wykonaną była najpierw „Herodiada“. W r. 1884 ukazała się jedna z najbardziej popularnych i zarazem jedna z lepszych oper Masseneta „Manon“, której początkowo nie towarzyszyło bynajmniej powodzenie. Następnem dziełem była wielka opera „Cyd“, potem „Esclarmonda“. W r. 1892 po raz pierwszy ujrzała światło kinkietów (w Wiedniu) najlepsza opera Masseneta „Werther“ (napisana jeszcze w r. 1886); do bardziej znanych (u nas) należy też opera „Thais“. Wogóle Massenet imponuje swoją płodnością i rzadko można spotkać wśród współczesnych kompozytorów podobnego mu niezmordowanego pracownika. Nie będziemy wyliczali wszystkich dzieł zmarłego; zajęłoby to zbyt dużo miejsca (napisał zgórą 20 oper). Ostatnie opery Masseneta: „Ariane“ (1906), „Bachus“ (1908) i „Don-Quichotte“ (1910) są mało interesujące i pozbawione wszelkiego artystycznego znaczenia. Największą popularność zjednały sobie opery „Werther“ i „Manon“, zawierające rysy charakterystyczne talentu Masseneta: melodyjność i sentymentalność. Massenet stworzył swój własny styl i właściwe tylko jemu samemu zwroty melodyjne. Starał się zawsze porwać słuchacza. Strona harmoniczna jego dzieł całkiem prosta. Władając wprawnie paletą orkiestrową zdobywał się chwilami na momenty efektowne. Melodje Masseneta, jakkolwiek ładne, tchną często szablonem. Operując krótkiemi frazami rwie się często u M. nić natchnienia, i wtedy dla wzmocnienia wyrazu posiłkuje się pewnymi znanymi zwrotami. Często też gonił za tanimi efektami, stąd i muzyka jego działa więcej na zmysły aniżeli na serce, i tem się tłumaczy to duże powodzenie, jakie towarzyszyło mu u szerokiej publiczności, goniącej tylko za przyjemnością a nie za prawdziwą artystyczną rozkoszą.

Poza pracą kompozytorską Massenet czynnym był i na niwie pedagogicznej. Do jego uczniów należą: Alfred Bruneau (1857) i Gustaw Charpentier (1860) jedni z wybitniejszych współczesnych kompozytorów francuskich.



Nowości wydawnicze.

Fr. Brzeziński. Toccata pour piano (op. 7). Kraków, A. Piwarski i Sp.; Warszawa, Gebethner i Wolff.

Najnowszy utwór Brzezińskiego powiększa znowu wartościową muzykę fortepjanową o kompozycję bardzo intereresującą; bardzo godną polecenia dla zaawansowanych pjanistów. Kompozycja ta ma w sobie cechy i tokkaty i etiudy i wymaga szybkiego tempa w wykonaniu nietylko dlatego, że jest tokkatą, ale również dla dania jakby kalejdoskopowego obrazu mnóstwa frapujących alteracji harmonicznych osiąganych przez kunsztowne i w regulaminie ortodoksyjnego kontrapunktysty nieznane i „niedozwolone" prowadzenie głosów. Szybkie tempo niweluje dysonansowe brzmienia. Jeśli mam określić styl tej tokkaty, to nazwę go bardzo samodzielną kombinacją etiud Chopina z harmonicznym kierunkiem Regera (podkreślam słowo: *„samodzielność"*). Utwór opalcowany jest wybornie.

Dr A. Ch.

Jos. B. Foerster. Impressionen (Fünf Klavierstücke), op. 73. Wiedeń, Universaledition. *)

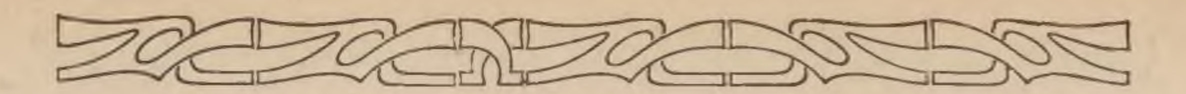
Józef Bogusław Foerster jest najwybitniejszym z żyjących *starszych* czeskich kompozytorów. Pieśni, utwory kameralne i orkiestrowe oraz opery, przedewszystkiem jednak fortepjanowe kompozycje zjednały mu sławę i poza Czechami. Najlepszymi są dwa cykle: op. 47 i 49. Najnowszy zaś op. 73 potwierdza spostrzeżenia uczynione przy dawniejszych utworach. Foerster jest lirykiem wytwornym i szczerym, kierunkiem zaś jego jest linja wytknięta przez Schumana; pod względem harmonicznym daje Foerster pomysły nowe, trzymające się daleko od utartych ścieżek, a jednak nie wykoszlawione sztucznością. Mam wrażenie, iż wpływ Griega nie pozostał bez śladu, ale też i nie spowodował maniery. Prowadzenie głosów jest melodyjne, inwencja szlachetna i wiotka Faktura fortepjanowa zwłaszcza w nr. 2—5 bardzo dobra. Stąd polecamy te kompozycje, pełne nastrojowej poezji.

Vit. Nowak: *Exoticon* (op. 45, piano solo). Mała suita. Wiedeń, Universaledition.

Nim Nowakowi, najwybitniejszemu czeskiemu kompozytorowi, poświęcimy dawno już należną mu pracę, zatrzymamy się narazie przy najnowszych jego utworach fortepjanowych, będących wyrazem jego obecnych dążeń i należących do najciekawszych utworów z ostatnich lat muzyki fortepjanowej. „Mała suita" nazwana przez Nowaka „Exoticon" składa się z pięciu drobnych kompozycji, których podstawą są melodje egzotyczne: tatarska, chińska, indyjska, lapońska i arabska. Do egzotyzmu skłaniał się czeski mistrz już dawniej; on to wprowadził do czeskiej muzyki pierwiastek słowacki. Kwestją wartości wprowadzenia egzotycznych pierwiastków (melodji) do muzyki i ich celowego harmonizowania zająć się należałoby w osobnej pracy, zwłaszcza, że jest to problem, nad którym pracuje obecnie spora garść ludzi wiedzy i sztuki. Nowak czyni to z niezwykłą maestrją, tak że wobec prawdziwie poetycznego nastroju i szlachetnej treści muzycznej, przedewszystkiem zaś wobec tego, że nie ułatwia sobie pracy tanim impresjonizmem i rozdmuchaną formą, lecz umie zastosować tam gdzie trzeba nawet polifoniczny styl, utwory te pociągają nas nietylko swym niezwykłym stylem, ale i istotną wartością artystyczną. Szczególnie „In Primavera" i „Ninna-Nanna" są prześlicznemi perełkami egzotycznej liryki, gdzie ujmująca a szczera naiwność łączy się z wyrafinowanym kunsztem nastrojowej harmonizacji, swobodnej i zupełnie niezależnej od „metod" i „manier", a jednak bardzo logiczna i stylowa. Faktura wydaje się być prostą, a jednak przy analizie dopiero wglądamy w fakt, iż obmyślenie w całości i w szczegółach nie było tak łatwe. Gienjalny talent Nowaka pozwolił jednak pokryć inwencją i treścią poetyczną—robotę, która, jak zwykle u Nowaka, odznacza się subtelnem cyzelerstwem. Mimo że tu i owdzie znajdujemy dowody, iż kierunek Debussy'ego nie był nieznany Nowakowi, to jednak utwory czeskiego mistrza wprowadzają nas w atmosferę serdecznego ciepła, gdy tymczasem wytworna ponad wszelki wyraz sztuka Debussy'ego jest jakby zamkniętą pagodą, z której

---

*) *Od Redakcji.* Z zeszytem niniejszym rozpoczynamy szereg recenzji z czeskich kompozycji współczesnych, zaznaczając, że zwracać będziemy odtąd szczególną uwagę na muzykę słowiańską, głównie czeską i rosyjską.



niema wyjścia. „Exoticon“ jest suitą fortepjanową. Mam jednakże wrażenie, że wkrótce ujrzymy jej orkiestrową partyturę; możemy sobie wyobrazić, jak czar poezji tej suity podniesie się przez instrumentację tak wybitnego symfonisty jakim jest twórca „Tatr“ i „Pana“, o których niebawem będziemy mieli sposobność pisania. Gorąco polecamy „Exoticon“ ludziom bez uprzedzeń i przesądów muzycznych. Przy częstszem przegrywaniu odsłaniają się nowe piękności tej kompozycji; strzedz się należy opierania sądu na pierwszem wrażeniu.

Dr A. Ch.

Ludomir Różycki op. 10. Sonate pour violoncelle et piano. Spółka nakładowa. Berlin. Albert Stahl.

Utwór ten o wysokiej wartości artystycznej, w rzędzie dzieł Różyckiego jeden z najlepszych, stwierdza w świetny sposób, że Różycki — to pierwszorzędny kameralista. Sonata nietylko wyzyskuje charakter instrumentów, ich barwę brzmienia, ale zespala je w całość, skończoną pod względem formalnym, pełną świeżości i polotu, tętniącą życiem i szlachetnem uczuciem; dużo w niej głębokiej wiedzy, a jednak nigdzie nie wysuwa się robota techniczna na pierwszy plan, ustępując miejsca czynnikom duchowym o wykwintnej kulturze smaku i sile wyrazu. Właściwą sobie, przebogatą inwencję melodyjną rozwija Różycki w sonacie z olśniewającym przepychem, wkładając w nią nadzwyczajną rozlewność uczucia i patetyczny ton bez sztucznego patosu. Najwyższą wartość posiadają duże części skrajne; partja imitacyjna pierwszego *allegra* brzmi przepysznie; szczególny interes budzą efekty harmoniczne (zwłaszcza w zakończeniu). Pełne prostoty *Andante* posiada charakterystyczne zabarwienie melodji przez alterację 7-go stopnia, wskutek czego wytwarza się mixolidyjska melodja (podobny koloryt w skrzypcowym nokturnie op. 30 № 2 przez wprowadzenie frygijskiej sekundy). Kulminacyjnym punktem sonaty jest finał *(allegro)*; w tej części, która zazwyczaj należy do najsłabszych w sonacie jako nieunikniona konsekwencja pewnego wyczerpania inwencji, stwarza Różycki pełen blasku obraz muzyczny, porywający rytmem życia; odnosi się wrażenie, jakoby z niewidomych źródeł napływały coraz to nowe zasoby twórcze.

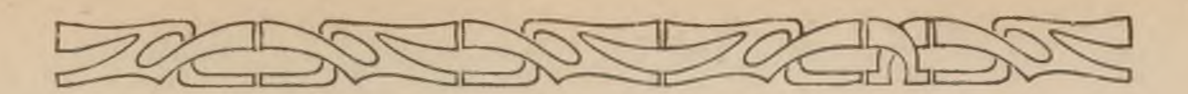
Dr Józef W. Reiss.

Heinrich Schenker: Neue musikalische Theorien und Phantasien II Band. Kontrapunkt. 1. Cantus firmus und zweistimmiger Satz. J. G. Cotta's Nachfolger—Stuttgart & Berlin, 1910,

Jako drugie ogniwo teoretycznego dzieła, zakrojonego na potężną skalę, pojawił się tom powyższy, poświęcony wyłącznie melodji (cantus firmus) i dwugłosowi *) i po raz pierwszy traktujący ten przedmiot w sposób tak obszerny i wyczerpujący. Prawdziwą korzyść z dzieła Schenkera odnieść może tylko ten, kto posiadł dokładną teoretyczną znajomość problemu; ktoby zaś bez wstępnego przygotowania szukał tutaj nauki i pedagogicznych wskazówek, stanie bezradny, przytłoczony bezmiarem wiedzy i teoretycznych rozstrząsań, niezdolny do orjentacji w gęstwinie dygressji polemiczno metodycznych.

Autor jest naturą nawskroś społeczną: przekonany, że pracą swoją spełnia doniosłe posłannictwo w budowie podwalin pod gmach muzycznej kultury, z zapałem fanatycznego szermierza odsłania zasadnicze błędy naszego życia muzycznego, upatrując w pozytywnej pracy i wiedzy technicznej zaradczych środków przeciw ogólnemu upadkowi. Pesymizm swój posuwa autor do krańcowości: dzisiejsza gieneracja muzyczna to—zdaniem autora—wykładnik dekadencji; kompozytorska twórczość naszej doby nie sięga wyżyn epoki klasycznej, która dzięki mistrzowskiemu władaniu formą i technicznymi środkami zdołała stworzyć niedościgły wzór; w dziełach Straussa, Regera, Mahlera upatruje autor ubóstwa środków wynikłego z upadku techniki kompozytorskiej; nic błędniejszego zatem nad zdanie, że w obecnej twórczości muzycznej przeważa wyrafinowana technika. Winę tego upadku ponoszą zewnętrzne czynniki tj. odtwórca—wirtuoz i laik muzyczny, a w pierwszej linji czynniki wewnętrzne: stan dzisiejszej teorji, nauczyciele, wydawcy i kompozytorzy. Od zarzutów winy nie można uwolnić i historji muzyki, która daje obraz zewnętrznych wypadków zamiast źródeł i dróg, jakiemi kroczyła muzyczna technika. Stanowczo zadaleko unosi autora temperament, gdy nie waha się wystąpić z za-

*) Recenzję tomu pierwszego „Harmonielehre“ zamieścił „Przegląd Muzyczny“ w zeszycie z dn. 15 sierpnia 1912.



rzutem, że trudnobyśmy szukali w dziełach Riemanna, Kretzschmara teoretycznych analiz, tłumaczących nam wewnętrzną budowę kompozycji.

Po tej gwałtownej filipice, wymierzonej przeciwko zasadniczym wadom w naszej muzyce, przystępuje autor do swego zadania, mającego dać gruntowną podstawę kontrapunktycznej wiedzy. Przy każdej sposobności wciąga w zakres swoich rozważań dawną teorję, oświetlając jej historyczne stanowisko i poddając ją krytycznej ocenie. Uważając *cantus firmus* jako fundament kontrapunktu, doprowadza wprost do przesadnej skrupulatności dbałość o czystość linji melodyjnej i staranność w prowadzeniu głosów. Omówiwszy budowę melodji i jej pierwiastki modulacyjne, przystępuje autor do gatunków dwugłosowego kontrapunktu, rozwijając nadzwyczajne bogactwo metodycznego doświadczenia.

Na jeden pogląd autora zgodzić się nie można: zadanie kontrapunktyczne uważa autor za techniczną próbę i schemat przygotowawczy pod przyszłą wprawę kompozytorską; tymczasem—zdaniem mojem— każde chociażby najbłahsze zadanie musi być do pewnego stopnia aktem twórczym i dojrzałą kompozycją ucznia w zakresie zdobytej wiedzy: rozdział między teoretycznym eksperymentem, a praktyką kompozytorską zagraża nauce poważnem niebezpieczeństwem.

Dr Józef W. Reiss.

Stanisław Lipski op. 10 Improvisation (—Nocturne) pour violon et piano. Kraków, A. Piwarski i Sp. (Kor. 3.)

Nasza literatura skrzypcowa przedstawia najsmutniejszy dział produkcji muzycznej; ilościowo wcale liczna, pozbawiona jest z małymi wyjątkami niemal zupełnie artystycznej wartości. Na palcach policzyć można kompozycje skrzycowe, któreby stanęły godnie obok znakomitych dzieł naszej literatury fortepjanowej: *) większość — to niestety kompromitujący nas anachronizm, świadczący o braku estetycznej kultury wśród naszego ogółu. Toteż z prawdziwem zadowoleniem powitać należy utwór p. Lipskiego jako objaw solidnej wiedzy i szlachetnego smaku; tego rodzaju utwory odpowiedzą rzeczywistej potrzebie i przyczynią się niewątpliwie do wyplenienia chwastów, wyrosłych na muzycznem śmietnisku. Kompozycji p. Lipskiego przyznać trzeba cenne zalety: wytworną prostotę melodji, okraszonej szczerym liryzmem bez mdłego sentymentalizmu, logiczną i pełną wdzięku harmonję i lekkość architektonicznej formy. Całość brzmi doskonale i „leży w palcach", do czego przyczynia się tonacja utworu, pozwalająca na wyzyskanie jasnych rejestrów skrzypcowych. Aplikatura stanowczo za pobieżna i niewystarczająca zwłaszcza w miejscach problematycznych. Nadto przemilczeć nie można jaskrawego rozdźwięku między tytułem kompozycji a jej duchowym charakterem i nastrojową treścią; wszak do pojęcia „improwizacji" stosujemy najwyższy djapazon. Wartość utworu podnosi zewnętrzna szata, mogąca zadowolić najwybredniejsze wymagania i przynosząca chlubę zaszczytnie znanym wydawcom krakowskim.

Dr Józef W. Reiss.

*) Stan współczesnej literatury skrzypcowej u nas omówię w cyklu szczegółowych artykułów.

— W ostatnich czasach—oprócz omówionych już szczegółowo i krytycznie książek dotyczących muzyki—ukazały się na półkach księgarskich następujące nowości z tego samego działu:

a) w języku polskim:

Ks. dr Teofil Kowalski: Nauka śpiewu. Podręcznik dla szkół i seminarjów nauczycielskich i duchownych. Wyd. II-gie, str. 96. Warszawa, Gebethner i Wolff.

Rzepko Władysław: Katechizm muzyki (System J. C. Lobego). Popularny wykład pierwszych zasad muzyki (z dodaniem uwag o dyrekcji). Wyd. 5, 8-ka, str. 98. Warszawa, 1912. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Kraków, G. Gebethner i Sp. Kor. 1.60, kop. 90.

b) w językach obcych:

Auerbach Feliks: Die Grundlagen der Musik. Str. 305.

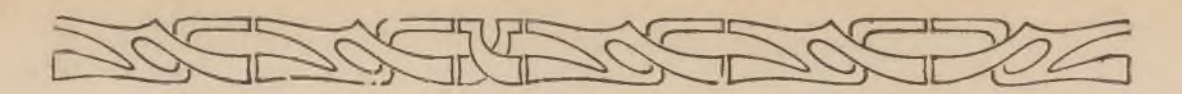
Bäumker Wilhelm: Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen.

Bekker Paweł: Beethoven. 252.

Bode Wilhelm: Die Tonkunst in Goethes Leben. 172.

Bölsche Fr.: Übungen und Aufgaben zum Studium der Harmonielehre. 104.

Cherubini Luigi: Theorie des Kontrapunktes und der Fuge (Richard Heuberger). 36.



Ehrenhaus Marcin: Die Operndichtung der deutschen Romantik. 39.

Fuchs Karol: Takt und Rhythmus im Choral. 102.

Graves Karol L.: Post-Victorian Musik. 103.

Grunsky Karol: Die Technik des Klavierauszugs. Entwickelt am dritten Akt von Wagners „Tristan". 39.

Gutzmann Herman: Sprachheilkunde. Vorlesungen über die Störungen der Sprache 103.

Hirth Fryderyk: Joh. Peter Lyser, der Dichter, Maler, Musiker. 378.

Huneker James: Chopin. The man and his music. 36.

Jahrbücher der Musikbibliothek Peters für 1910 und 1911. 374.

Joachim i Moser: Briefe von und an Joseph Joachim. 302.

Küster Alice: Katalog für das Unterrichtsmaterial im Klavierspiel. 102.

Mantler Ludwik: Die Bildung des Belcanto. Ein Lehrbuch für Lehrer und Sänger. 38.

Niemann Walter: Die musikalische Renaissance des 19. Jahrhunnderts. 102.

Scharlitt Bernard: Friedrich Chopin's gesammelte Briefe. 375.

Schäfer Teofil: Jean Louis Nicodé. 305.

Schering Arnold: Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören. 38.

Schönberg Arnold: Harmonielehre. 302.

Schütz Rudolf: Stephen Heller, ein Künstlerleben. 306.

Stanford Charles Villiers: Musical composition. 173.

Steinitzer Max: Richard Strauss. 256.

Stumpf Karol: Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. 6 Heft. 377.

Studeny Bruno: Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert. 39.

Teuchert Emil i Haupt, E. W.: Musikinstrumentenkunde in Wort und Bild. T. I, II u. III. 39.

Weigl Bruno: Handbuch der Violoncell-Literatur. 104.

Wetzel Herman: Elementartheorie der Musikeinführung in die Theorie der Melodik, Harmonik, Rhythmik und der musikalischen Formen- und Vortragslehre. 304.

Wieck Maria: Aus dem Kreise Wick-Schumann. 305.

Ziehn Bernard: Fünf- und sechsstimmige Harmonieen und ihre Anwendung. 800 przykładów. 174.

UWAGA: Wszystkie książki dostać można w księgarni Wendego i S-ki w Warszawie.

Prasa polska o muzyce.

Sfinks w zeszycie 53/54 zawiera ciekawe studjum o Karolu Szymanowskim pióra cenionego muzykologa docenta dr Ad. Chybińskiego. (Z pracą tą zapoznajemy sz. czytelników w N-rze dzisiejszym). W tymże zeszycie zamieszczono ocenę książek z dziedziny muzyki (Hösicka „Chopiniana", Jachimeckiego „R. Wagner", Elsy Redenbacher "François Frédéric Chopin".)

Świat w № 29 z 20 lipca zamieszcza artykuł p. B. Walewskiego o półwiekowej twórczości kompozytorskiej Władysława Żeleńskiego.

Kurjer Warszawski (nr z dnia 15/8) podaje ocenę książki dra Z. Jachimeckiego: R. Wagner; autorem oceny jest prof. Al. Poliński.

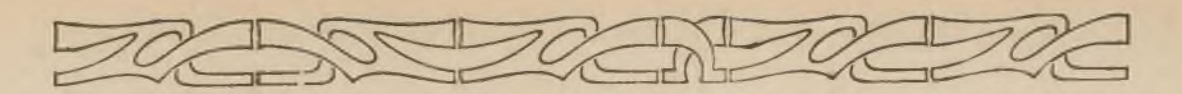
NB. Począwszy od zeszytu następnego prowadzić będziemy stale rubrykę „Przegląd pism muzycznych".

KRONIKA.

= **Z warszawskiego instytutu muzycznego.** Zarząd instytutu muzycznego zamierza wybudować na swem terytorjum przy ul. Okólnik nowy gmach, w celu rozszerzenia pomieszczeń szkoły. Tamże zbudowana ma być sala koncertowa do popisów muzycznych. Ponieważ na wykonanie tego projektu zarząd instytutu nie posiada środków, więc magistrat zgodził się wydać mu pożyczkę w sumie 150 tys. rubli.

= **Sezon Opery warszawskiej.** Sezon operowy rozpocznie się 29-go września. Przedstawienie inauguracyjne wypełni „Halka" z p. Skwarecką i p. Dygasem w rolach tytułowych. Na 12 października zapowiedziano premjerę opery Ludomira Różyckiego „Meduza".

Próby tej nowości trwają od 1-go b.



m. pod kierunkiem reżyserskim p. Mikołaja Lewickiego, który opracował specjalny scenarjusz. Stronę muzyczną prowadzi kapelmistrz, p. Cimini.

Wykonawcami opery będą pierwszorzędni nasi artyści z panią Wohl i Dygasem na czele.

Nowe dekoracje do tej opery przygotowuje p. Stanisław Jasieński.

Jednocześnie z „Meduzą“ przygotowuje się wznowienie opery Rubinsteina „Demon“, która wykonana będzie po raz pierwszy w polskim przekładzie. Na październik zapowiedzianych jest pięć występów Adama Didura, który po tryumfach zagranicą zbiera laury w Moskwie i Petersburgu.

W październiku będzie wznowiony „Lohengrin“, który w ubiegłym sezonie cieszył się nadzwyczajnem powodzeniem.

Dyrekcja opery spoczywa nadal w ręku p. S. Metaxiana.

= **Nowa szkoła muzyczna żeńska** Prof. Ludwik Urstein, znany powszechnie pedagog i pjanista, pragnąc zdobyte, wieloletnie doświadczenie swoje zużytkować na polu samoistnej działalności pedagogicznej, otwiera w Warszawie własną szkołę muzyczno-fortepjanową specjalnie przeznaczoną dla kobiet chcących poświęcić się tej gałęzi pedagogji.

Doświadczenie to przekonało inicjatotora tej nowej uczelni muzycznej, że tylko droga jednolitej metody i nauki, od podstaw do zupełnego udoskonalenia, doprowadzić może do pożądanych wyników pedagogicznych.

Nie chodzi tu o wytwarzanie wyłącznie zastępu wirtuozek, ale o przygotowanie istotnie wykwalifikowanych w swym zawodzie nauczycielek gry na fortepjanie.

Aby ten rezultat osiągnąć, prof. Urstein zacieśnił umyślnie program swej szkoły, ograniczając go do studjów fortepjanowych, oraz związanych z niemi ściśle przedmiotów dodatkowych, jako to: teorji, harmonji, encyklopedji muzyki, historji muzyki it.d.

Do współpracownictwa w swych zamierzeniach dyrektor szkoły, p. L. Urstein, powoła szereg najlepszych pedagogów. Na profesorki klas fortepjanowych zaprosił, między innemi, dwie najzdolniejsze swoje uczennice: pp. Jadwigę Kochańską i Zofję Wieczorkównę; przedmioty teoretyczne wykładać będzie p. Roman Chojnacki, redaktor „Przeglądu muzycznego“ i in.

Po odpowiedniem zorganizowaniu, specjalna ta, świeżo koncesjonowana szkoła muzyczna prof. Ludwika Ursteina będzie otwarta przed Nowym Rokiem.

= **Warszawska orkiestra symfoniczna,** która pod dyrekcją Z. Birnbauma zakończyła letni sezon koncertowy nad Baltykiem, w Maiorenhofie, w nachodzącym sezonie zimowym u nas koncertować będzie z dotychczasowym swym kierownikiem artystycznym na czele pod zmienioną tylko nazwą, jako „Warszawska orkiestra filharmoniczna“.

= **Pjanistka, p. Wera Neumark-Sokołowa,** uczennica i b. asystentka profesora Teichmüllera w Lipsku, osiadła na stałe w Warszawie.

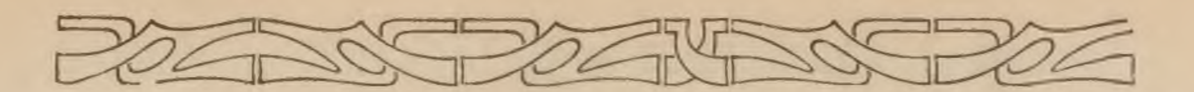
Dr Adolf Chybiński opuścił Kraków przenosząc się na stałe do Lwowa, gdzie objął kierownictwo nauki harmonji, kontrapunktu, form, historji i estetyki muzyki w szkole p. Sabiny Kasparek, pozostającej pod artystycznym kierunkiem Jerzego Lalewicza profesora ck. Akademji muzycznej w Wiedniu. Od jesieni rozpoczyna dr. Chybiński wykłady teorji i historji muzyki na uniwersytecie.

= **Dr Józef W. Reiss** zaproszony został na profesora historji muzyki do konserwatorjum Krakowskiego Towarzystwa Muzycznego.

= **Opera „Lilje“,** dzieło prof. Felicjana Szopskiego, ma być wystawiona w bieżącym sezonie na scenie opery warszawskiej i lwowskiej. Nowy utwór obudzi niewątpliwie zainteresowanie w szerokich kołach artystycznych.

= **W Karlsbadzie** odbył się w dniu 15 sierpnia koncert amatorski urządzony na postawienie w tem uzdrowisku popiersia Moniuszki. Dochód przyniósł 821 kor. 45 hal.

= **Z instytutu gimnastyki rytmicznej Dalcroze'a w Hellerau.** Pośród licznego grona uczniów instytutu Polacy stanowią (w liczbie 17) grupę najliczniejszą po Niemcach. Oprócz pokaźnego zastępu panien, przebywają na studjach w Hellerau bracia Jareccy (synowie zasłużonego b. kapelmistrza lwowskiej opery), p. K. Kleczyński (syn znanego muzyka, Jana K.) i p. Baziński z Warszawy. W popisach tegorocznych instytutu brała udział jedna z najdawniejszych uczennic Dalcroze'a, — założy-



cielka pierwszego w Warszawie instytutu gimnastyki rytmicznej, panna Franciszka Kutnerówna; ze Lwowa przybył na całe lato do Hellerau pierwszy tamtejszy profesor gimnastyki rytmicznej, p. Stanisław Głowacki.

= Pjanistka warszawska, p. **Zofja Janczewska-Rybałtowska,** zajmująca stanowisko profesorki w konserwatorjum Sterna w Berlinie, weszła do składu pierwszorzędnego *tria* z Willym Deckertem i Feliksem Meyerem.

= W **Wielkiej operze paryskiej** zadebjutował z powodzeniem Jan Majerski, ze Lwowa. Rodak nasz wystąpił w „Samsonie i Dalili“ Saint Saensa. O doskonałym wyniku debjutu zaświadczyć może fakt, że Wielka opera zatrzymuje p. Majerskiego na przeciąg trzech lat.

= **Ignacego Waghaltera** opera „Czarcia droga“ wystawiona będzie w sezonie 1912/1913 w teatrze miejskim w Poznaniu.

= **Berlin.** W Filharmonji berlińskiej odbędzie się 6 wielkich koncertów symf. pod dyrekcją Oskara Frieda. Programy wieczorów wypełnią: „Dziewiąta“ Mahlera, „Pieśń o ziemi“ Mahlera, „Uwertura karnawałowa“ Braunfelsa, „Lebenstanz“ Deliusa (pierwsze wykonanie), „Italia“ Cassela, „Noc na Łysej górze“ Mussorgskiego, „Schlehmil“ Reznicka (pierwsze wykonanie) i Arnolda Schönberga dotychczas niewykonywane „Gurrelieder“ na trzy chóry męzkie, chór mięszany, głosy solowe i wielką orkiestrę.

— Wielkie koncerty Hauseggera z orkiestrą Blüthnerowską odbędą się: 21 października, 4 listopada, 9 grudnia, 13 stycznia, 25 lutego i 17 marca.

= **Dr Muck** kapelmistrz Berlińskiej Opery nadwornej i zarazem jeden z wybitniejszych dyrygentów doby obecnej w ciągu niespełna 20-to letniej pracy na zajmowanem stanowisku dyrygował 1700 i jednem przedstawieniem, które obejmują 103 dzieła, w tej liczbie 35 premier. Najczęściej dr Muck dyrygował „Cavallerią“ (112 razy), potem następują: „Lohengrin“ (103 razy), „Tannhäuser (75), „Walkirje“ (66), „Zmierzch bogów“ (61), „Evangelimann“ (60), „Flet zaczarowany“ (59), „Zygfryd“ (59), „Freischütz (53), „Złoto Renu“ (51), „Fidelio“ (49), „Carmen“ (48), „Kawaler z różą“ (43), „Holender tułacz“ (42).

= **Ceny na autografy.** Podczas ostatniej licytacji urządzonej przez firmę Henrici w Berlinie płacono: za listy Beethovena 550, 610 i 755 marek, za rękopis preludu Chopina otrzymano 405 mar. Największe sumy płacono za autografy Mozarta. I tak naprzykład: za 8 menuetów i trio fortepjanowe osiągnięto 3,500 mar., za list M. do siostry 1,600 mar. i za dobrze zachowany list M. do pewnego przyjaciela 1,700 mar.

= **Ku czci Liszta.** W Monte Mario, w pobliżu Rzymu, dom w którym mieszkał niegdyś Liszt i pracował nad oratorjum „Chrystus“ przyozdobiono tablicą pamiątkową.

= **Wagnerowi** wzniesiony będzie w Monachjum w pobliżu teatru księcia Regenta pomnik według projektu prof. Henryka Wadere'a

= **Prodyktywność kompozytorów operowych.** Niżej podajemy ciekawe dane statystyczne o liczbie oper, napisanych przez wybitniejszych kompozytorów. Pierwsze miejsce w tym szeregu zajmuje Pacini, który stworzył 115 dzieł operowych. Po nim następują: Donizetti z 66, Mercadante z 60 i Auber z 44 operami. Rossini wypuścił w świat 39, Halevy 32, bracia Ricci 37 i Verdi 27 partytur operowych. Petrella napisał 24 opery, Mozart 16, Meyerbeer 15, Wagner 14 i Gounod 11. Pozostali wybitni kompozytorowie napisali nie więcej nad 10 oper każdy.

= **Mahlera** dzieła powoli jednają sobie sympatję wśród publiczności. W Mannheimie wiosną urządzono „Mahlerfest“, na którem pod dyr. Bodańskiego wykonano IV i VIII symfonje i „Pieśń o ziemi“ na dwa chóry i orkiestrę. Z dużem powodzeniem wykonano trzykrotnie w Berlinie (17—19 maja w cyrku Schumana) gigantyczną VIII symfonję Mahlera. Niedawno też donosiliśmy o pierwszem wykonaniu IX-tej symfonji Mahlera w Wiedniu (podczas tygodnia muzycznego). A propos tego dzieła — wobec częstych zapytań — wyjaśniamy, iż było ono rzeczywiście po raz pierwszy wykonane w Wiedniu, zaś artykuł dra Chybińskiego zamieszczony w zeszytach 23 z r. 1911 i 1-szym z roku b. i zatytułowany „Dziewiąta symfonja Mahlera“ omawiał właściwie „Pieśń o ziemi“ nie będącej jednak IX-tą Mahlera.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Bernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz. A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Krucza 40.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Krucza 7.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Kamińska-Latoszyńska Marja prof., przygotowuje do występów scenicznych i estradowych, Sienna 19 m. 2, telef. 245-87. Przyjmuje od 10—12 i od 3—5.
Kozłowska Marja art. opery, Chmielna 31 m. 9, przyjmuje od 11—1 i od 4—6.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Wielka 14, m. 44.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 34 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, nagrodzona na konkursie muz. w Paryżu. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Hofman Helena. Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Wiejska 5, m. 20.
Kruziński Wincenty, Krucza 40.
Liberman Filip, prof., Boduena 3.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa, Chłodna 30.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 3 m. 7, telefon 239-42.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7, I-e piętro.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Przyałgowski Ignacy prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 5, telefon 71-05.
Wąsowska Rudiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 9, od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, telefon 140-58.
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 18.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 18 od 3 — 4.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald, profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Zjazd 7.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Zdzisław Birnbaum, Ś-to Krzyska 34.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Codziennie od $2^1/_2$—$3^1/_2$.

Związki.

Związek muzyków Król. Polskiego, Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, N.-Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.
Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.
F. R. Halpern, pjanista i krytyk, Zielona 7.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Alfons Brandt, dyrektor kurs. muz., solista-skrzypek, lekcje gry skrzypcowej i udział w koncertach.
T. Mazurkiewicz, (prof. kurs. muz. A.Brandta) lekcje gry fortepjanowej, nauk teoret. i udział w koncertach.
Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.
Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.
H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.
Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjan. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.
Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.
Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego)
Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.
Lipski Stanisław, prof., Sebastjana 4.

Lwów.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzny 10.
Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.
Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.
Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.
Kasparek Sabina (fortepian) ul. Batorego 36.
Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.
Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownikiem prof. Lalewicza, Teatralna 1.
Białecka Antonina, Kalecza 6.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.
Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp.,
Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.
Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza № 7. Telefon Redakcji № 188-75.**

PRZEGLĄD MUZYCZNY

WARSZAWA, 1 Października 1912 r.
ZESZYT 19 (96).
ROK V.